

Fernando Burgos

EL VANGUARDISMO NARRATIVO
DE VICENTE HUIDOBRO Y ROSAMEL DEL VALLE:
TRES INMENSAS NOVELAS Y PAIS BLANCO Y NEGRO

I

Las manifestaciones artísticas de la vanguardia han sido en gran medida identificadas por la radicalidad de su expresión experimental, pero sería un error de perspectiva analizar comprensivamente los procesos vanguardistas atendiendo sólo a la exposición manifiesta de sus formas rupturales. Un conocimiento profundo de la vanguardia debe ir más allá de la tangibilidad del producto experimental. Reconocer el hecho vanguardista sólo como la reacción de un lenguaje rebelde respecto de un sistema determinado es quedarse con la superficie de este arte. Hubo, ciertamente, una transgresión más amplia y una revolución más profunda dirigida a la complacencia de discursos políticos, psicológicos, históricos y tecnológicos. Este arte acarrió, asimismo, la necesidad de confrontar convenciones sociales de todo orden, de desarmar el aparato comunicativo ordinario, de ultimar los "objetivos" artísticos y caducar la idea de "temas" y "contenidos" literarios. La actitud iconoclasta del discurso vanguardista condujo a la productividad de un lenguaje dispuesto a cambiar y a expresar dialógicamente la crisis del humanismo occidental y las transformaciones socioculturales surgidas de tal crisis. Los procesos vanguardistas raramente se establecieron, difícilmente se estabilizaron, fueron generados por un mecanismo interno autodinámico cuya movilidad llegó a ser a veces inaccesible y por lo mismo autodestructiva. La confrontación vanguardista fue más allá de una búsqueda remodelativa de las estructuras artístico-literarias, su transgresividad también enfrentó el imperativo de una racionalidad histórica. Al ser una protesta al principio controlador y normativo de conductas y modelos sociales, la vanguardia permitió una apertura a voces distintas, confrontando el sentido de totalización sociohistórico a través de la marginalidad, promoviendo lo desconocido, lo

desubicado, lo inclasificable, el surgimiento de escrituras que pugnan por mostrar dinámicas artísticas y sociales distintas.

La vanguardia entendió el arte como la extensión de un sentir explorativo. En verdad, lo experimentó como cierta forma de conocimiento, aunque distinta a la del saber científico. Esta experiencia artística resultó ser para el vanguardista una forma de conocimiento no lineal, una visión articulada en varios espacios y en distintos tiempos. El conocimiento como instrumento artístico de la vanguardia fue además una representación integrada al proceso de transformaciones sociales, las cuales fueron expresadas, confrontadas o adelantadas por un consciente estado de alerta adentrado en la génesis del vanguardismo. La vanguardia como un fenómeno puramente artístico – separado de la contingencia sociocultural, histórica o política – es una dicotomía falsa. Ninguna de estas instancias está desvinculada de la vanguardia ni ésta postuló su aislamiento de aquéllas. La vanguardia propugnó una confrontación con el logos existente y la discusión de la inflexibilidad de los modelos sociales e históricos coetáneos, impulsando, asimismo, la proposición de nuevos discursos y el incentivo por la inteligencia de proyectos marginados. Esta plataforma no significó de ningún modo una separación de lo histórico sino que su enfrentamiento a través de una propuesta renovada. En el dominio literario por ejemplo, una exploración en la escritura conduciría inevitablemente a una revisión de todos sus contextos productivos, en particular del lenguaje, la cultura, la sociedad y la historia. En este sentido – y sin afanes deterministas – el arte de la vanguardia conllevó las profundas y necesarias transformaciones de todo un acontecer cultural.

En el plano de las transformaciones artísticas, la vanguardia permitió la concurrencia de una variedad de estéticas y de diversos estilos de un modo sincrético. La frecuencia de estos intercambios impidió la fijación de un modo literario específico e hizo imposible la determinación de un sistema de preferencias. El denominado "sistema" vanguardista fue en verdad un antisistema, es decir, una confrontación con la presencia de regulaciones. Por eso su "orden" fue más bien la manifestación de lo "anti," el espíritu inconformista, alerta a la divergencia y atento al terror de consumirse en un espacio artístico unívoco. De otra parte, la obsesiva proyección del vanguardismo hacia el futuro hizo de su presente un arte único y dinámico, inasequible en la totalidad de su dimensión para sus contemporáneos.

Este aspecto insondable de la vanguardia sería, sin embargo, la mejor herencia para el arte neovanguardista que habría de seguirle. Constituiría de hecho, la pertenencia a una tradición moderna adepta al atractivo por penetrar incesantemente en el mundo de sus llamadas y provocaciones.

Las afirmaciones precedentes dan énfasis a algunos aspectos básicos al desarrollo de la vanguardia internacional, caracterización que no excluye necesariamente las manifestaciones de la vanguardia hispanoamericana. El vanguardismo europeo y el latinoamericano participaron de una misma tónica y de una idéntica actitud. Su similitud en la creación de lenguajes y discursos radicales no fue compartida, sin embargo, en la práctica de los mismos. El contexto sociocultural los diferenció en los modos y medios de su productividad; la peculiaridad de la realización artística vanguardista hispanoamericana fue patente tanto en el eje Europa/ Hispanoamérica como entre los mismos países hispanoamericanos. Por ejemplo, para citar sólo dos instancias, el vanguardismo de la novela del peruano Gamaliel Churata, *El pez de oro: retablos de Laykhakuy* (su composición comenzó en 1927) que utiliza aspectos tanto de la cultura indígena como de la hispana, o el sui géneris vanguardismo existencial de la obra del ecuatoriano Pablo Palacio que se encuentra en sus novelas *Débora* (1927) y *La vida del ahorcado: novela subjetiva* (1932). En todo caso creo que es una exageración acentuar las diferencias al extremo de llegar a sostener la existencia de una vanguardia europea y de una vanguardia hispanoamericana como fenómenos completamente separados. De la misma manera, la peculiaridad del fenómeno vanguardista en cada uno de los países hispanoamericanos es un indicador de la riqueza y variedad de sus manifestaciones, pero no es argumento para sostener divisiones. El establecimiento de este tipo de clasificaciones sería inoperante sobre todo si se recuerda que una de las características más inherentes a la vanguardia fue el de su proclama internacional, el hecho de que propendió a generar un arte por sobre las barreras provincianas y nacionalistas.

El surgimiento de la vanguardia en Hispanoamérica más que ser una reacción en contra de la expresión modernista, constituyó una ruptura con los sistemas ajenos al desarrollo – y especialmente a la expansión – de la tradición moderna, tradición comenzada en Hispanoamérica con el propio modernismo. La modernidad fue la

escritura que identificó el tono de ambas fases. Las diferenciaciones entre la vanguardia y el modernismo hispanoamericanos se dan dentro de esta proyección general de la modernidad y tienen que ver con el grado de radicalización de cada uno de estos modos. Las novedades y experimentos de la vanguardia en la América Hispana buscaron subvertir la uniformidad de un discurso artístico estagnado, se trataba de una expresión anterior o coeva. De aquí que una de las características más fundamentales de esta estética vanguardista fuera su capacidad interna de cambio, expresada concretamente en la propuesta de variadas transformaciones que afectarían radicalmente el acontecer literario de esta época. Una de esas transformaciones tocó la idea de género literario, la que trastrocó de modo fundamental la normativa separación de lo lírico frente a lo prosaico. El concepto de *escritura* – englobador simultáneo de varias modalidades literarias – pasó a ser preponderante, entendido esencialmente como el fondo de un discurso literario capaz de absorber todos los estratos y posibilidades de la creación misma. El concepto de escritura vino a ser así el recurso de las potencialidades, de las experimentaciones y de los excesos; el habitat de lo combinatorio y el desiderátum de una atmósfera sorprendente en el que la prosa se traspasaría de elementos líricos y la poesía se realizaría en la búsqueda de una articulación narrativa. La ausencia de un campo de acción restringido transformó además esa escritura en una práctica de liberaciones que no reconocía modelos ni escuelas. La palabra arte devino creación en su sentido más prístino y ésta se hizo sinónimo de libertad; terreno medido sólo por las limitaciones del lenguaje, lo cual levantó otra subversión y nuevas búsquedas destinadas a ampliar la capacidad artística-comunicativa de la lengua.

Las reflexiones que siguen toman en cuenta las consideraciones previas para ilustrar sobre el modo con que se expresó el vanguardismo hispanoamericano en dos obras narrativas chilenas, *Tres inmensas novelas* (*Tres novelas ejemplares*) de Vicente Huidobro en colaboración con Hans Arp y *País blanco y negro* de Rosamel del Valle. La unidad de este enfoque reside en que ambos escritores, conocidos fundamentalmente como poetas, incursionaron en lo narrativo (novela) trascendiendo la idea de género como reducto autónomo y creando un discurso sin limitaciones. Su escritura dio lugar a la constitución de un nuevo espacio literario que englobaba lo lírico y lo narrativo. Este principio de asimilación, de mezcla, de collage de

discursos, acusa una fuente de indudable proveniencia surrealista, pero llevada a cabo en el nuevo contexto latinoamericano dio lugar a un resultado singular, fuente de una productividad sorprendente, nutrida por sus propias búsquedas y originales experimentaciones.

II

Tres inmensas novelas (1935) reúne cinco textos breves; tres son el resultado del trabajo conjunto de Vicente Huidobro y Hans Arp. La adición de las otras dos historias está explicada en la misma novela bajo la forma de una carta de Huidobro a Arp. La extensión no es compulsión personal sino externa: "El editor las encontró cortas para hacer un libro y me he visto obligado a escribir yo solo otras dos más"¹. La inclusión de esta carta activada como metatexto transitorio de la novela contiene otras dos preocupaciones más significativas que la justificación de haber agregado páginas para satisfacer las exigencias editoriales. La primera refiere al nivel más visible de esta obra, es decir, al de su estrato irónico: la risa y el humor impulsan la construcción creativa para deconstruir escenarios habituales y referentes normativos. Sin la risa estallaríamos nos dice Huidobro; su uso abre el gran ritmo del potencial creativo, pero esta novela "es algo más que risas y que burlas" (p. 1322). Ciertamente, la productividad entera de la novela se apoya en la risa, ésta es su elemento conductor, pero ¿adónde nos lleva y por qué domina el texto? Le preocupa a Huidobro que el lector se sitúe más allá de lo humorístico, que penetre en el dominio más profundo que hay en la novela donde percibirá que más allá de la risa hay un logos, una sociedad, una organización y una estética desafiadas.

La segunda inquietud tiene que ver con un cuestionamiento de la propia necesidad metatextual: "¿Crees tú que vale la pena *explicarse* y *explicar* nuestras obras frente a posibles incomprensiones?" (p. 1322) le pregunta Huidobro a Arp. Para el escritor chileno la incomprensión parece ser un elemento adherido a la historia del arte. El futuro de una creación disidente de lo conocido no depende de la

1 Vicente Huidobro, *Obras completas*, Santiago de Chile 1964: Editorial Zig Zag, t. II, p. 1321. Las referencias posteriores a esta obra siguen la misma edición y se incorporan al texto indicando la página correspondiente en paréntesis.

explicación del creador o del crítico sino que de la propia autenticidad artística con que se ha generado: "la apreciación ajena sólo significa una piedra o una flor en medio de un continente o de un planeta (p. 1322). Huidobro cancela la explicación de lo desconocido celebrando el deslímite de la libertad creativa: "Sabemos nosotros que *nadie puede limitar nuestro campo*" (p. 1322). La dominante pluritextualidad narrativa de *Tres inmensas novelas* no está construida a través de textos paralelos dispuestos por su función exegética. Su diseño multívoco es el resultado de una combinación intratextual que refleja la extraordinaria libertad y espontaneidad creativas de esta novela².

Transgrediendo toda una normativa novelesca, *Tres inmensas novelas* dispone frente a los ojos de un lector sorprendido la fluidez de una materia narrativa transformada y transformable. Contrariamente a los procesos de otras novelas vanguardistas hispano-americanas en las que los personajes y el ambiente han sido devorados por el eje de una escritura que se busca a sí misma, aquí los elementos convencionales no han sido retirados y, no obstante, nada es convencional en esta novela. Ciertamente, hay personajes, acontecimientos, ambientes y narratividades, pero la diferencia reside en la naturaleza de estos componentes y en su virtualidad cambiante. Un afán disidente y anticonvencional es inherente al desenvolvimiento de este texto. La naturaleza de su narratividad es un abundante desenlace de rupturas en las que la lógica y linealidad del pensamiento occidental son las primeras instancias deshechas, buscándose o inventándose inversiones que choquen a nuestro modo ordinario de representaciones. Por ejemplo, mientras que los títulos se corresponden con el nivel de

2 La amplitud de posibilidades interpretativas que hay en esta novela puede verse en las direcciones analíticas que ofrecen los artículos de Fernando Alegría, "*Tres inmensas novelas*. La parodia como antiestructura", en *Revista Iberoamericana*, 45 (1979): 301-307; Evelyn Picon Garfield, "Tradición y ruptura: modernidad en *Tres novelas ejemplares* de Vicente Huidobro y Hans Arp", en *Hispanic Review*, 51 (1983): 283-301; Merlin H. Forster, "Elementos de innovación en la narrativa de Vicente Huidobro: *Tres inmensas novelas*", en Fernando Burgos (ed.): *Prosa hispánica de vanguardia*, Madrid 1986: Orígenes, pp. 97-103. El artículo de Alegría se centra en la función antiestructural que cumple lo paródico ilustrado específicamente con el texto "El jardinero del castillo de medianoche". El trabajo de Picon Garfield, destaca los aspectos de la modernidad en los tres primeros textos de esta novela. El ensayo de Forster delinea los componentes de innovación vanguardista en los dos últimos textos de *Tres inmensas novelas*, es decir, en "El gato con botas y Simbad el marino o Badsim el marrano" (novela póstuma) y "La misión del gangster o la lámpara maravillosa (novela oriental).

lo humorístico, los subtítulos funcionan en el eje de la seriedad y de las claves. Es decir, los subtítulos se reservan como indicadores de significación de la novela para que así los títulos pierdan su carácter de guía textual; de esta manera éstos podrán ser paródicos "La cigüeña encadenada," arbitrarios "Tres inmensas novelas," o simplemente lúdicos "El gato con botas y Simbad el marino o Badsim el marrano." El desarrollo integrado de una textura humorística y sería a la vez, la imposibilidad de su separación, es el primer signo de perturbación al que nos enfrenta la lectura de esta novela. La risa enrostra las actitudes de una sociedad y de una mentalidad. Después de la burla y el sarcasmo no se produce el vacío del relajamiento, en su lugar se asoman inquietudes, preguntas por el simplismo de razonamientos y el lugar común de los hábitos. El humor es crítico, su práctica en esta novela es explosiva y proliferante, desarticula un logos, penetra en todos los discursos: la historia, la literatura, el lenguaje y la cultura.

Las primeras dos frases de *Tres inmensas novelas* anuncian un vendaval de conexiones extrañas o incongruentes que recreadas en el texto cumplen con el objetivo de asaltar todo un modo de representaciones. Sin preámbulos que justifiquen el ataque de lo coherente o el libre juego de asociaciones, se descarga el relato: "Era el día de Navidad, el 1º de mayo. Del cielo caían hombres de nieve y toneles llenos de truenos" (p. 1305). No hay concesiones a lo largo de la novela. El lenguaje es usado en toda la extensión de su relatividad significacional, las conjunciones de lo inesperado nos abruma: "se oyó un disparo de cañón y un disparo de sombrero. Al mismo tiempo, toda la caverna se llenó de *estalactitas de honor*" (p. 1309). El pleonismo y otras figuras retóricas están usadas para indicar la tibieza de las mismas: "*La sombra* del asesino se deslizaba por todas partes, pero permanecía en *las sombras*" (p. 1311). El contexto bíblico, el literario, el pictórico están desvirtuados: "un *diluvio de balas* caía desde cuarenta días y cuarenta noches" (p. 1316). Los verbos se transfieren de la realidad al arte y viceversa: "El pobre Hans erró el último disparo, y en vez de matar un jabalí de dos toneladas y media, *mató un magnífico cuadro bíblico* del gran pintor Henner" (p. 1315). Las perfecciones de la gramática son burladas cuando se atiende al sentido: "las gentes comían deliciosas velas, cerrojos en salsa Pompadour, ensaladas de llaves ganzúas, jergones a la mayonesa, corbatas a la crema y chirridos de puerta a la Duncan" (1319). Un elemento basta para dismantelar

la seriedad de la comunicación: "la compra de materias *tías* [...] hermosos discursos *insecticidas*" (p. 1319). La Historia debe ser siempre un escenario posthistórico puesto que una vuelta a la historia oficial es "una deplorable regresión" (p. 1309). En el espejo teatral de la posthistoria "el hombre ha desaparecido de la faz de la Tierra, y en su lugar podemos ver al *glóbulo hermafroditico*, esbelto y elegante, no más ancho que la mitad de la oreja del Angelus de la tarde, ni más largo que el meridiano de Greenwich a las 6.40 del día" (p. 1305). Los personajes pueden ser paradigmas ya masculinos como el sintetizado en los Antonios nacidos del aislamiento y en los Josés derivados de la compañía; ya femeninos como el condensado en la Carolinas, glóbulos hermafroditicos o en las perversas Rose Maries quienes "absorben y evacuan una gran cantidad de vitaminas celestes" (p. 1306). Si los personajes son modelos sin psicologías, pequeños diseños de actuación librados de toda emotividad, los continentes son ruidos, ojales, estercoleros, suspiros perforados, fuegos fatuos. El año 03Z7, especie de fórmula química nos sitúa en una dimensión extraterrestre y multiplanetaria, quizás el otro orden cósmico para entender por qué "los hombres se habían convertido en cebollas cocidas" (p. 1305) y por qué la incongruencia es una medida relativa, tan sólo la forma de una racionalidad. La Historia es desenrollada hacia el otro extremo para descubrir que la apreciación negativa de lo ilógico coincide con el absolutismo de universos unidimensionales.

En una narración de intercambios y transferencias el narrador puede ocultarse con el disfraz de unos "ojos misteriosos." Su curso arbitrario, el desplazamiento irregular de sus sueños y vigilias, sus disparatados movimientos fabrican el texto, determinan el principio o final novelesco; tratándose de una novela policial como "El jardín del castillo de medianoche," el final se cierra con la última evolución de la mirada: "*habiendo desaparecido los ojos misteriosos* que seguían los crímenes, *los crímenes también desaparecieron* y todas las madres de familia pudieron dormir tranquilas" (p. 1315). El espacio narrativo también puede ser un centro de convergencias, disfraces y combinaciones: personajes históricos, figuras artísticas, míticas, religiosas pueblan la fascinación de esos "ojos misteriosos" productores de la narración y dispuestos a transformar la trama policial en un fresco participativo. Los acontecimientos históricos se mezclan para que las confusiones nos interroguen. Se quiere explorar todas las posibilidades combinatorias, la receptiva y la creativa-

autorial: Huidobro Arp y Hans Vicente, Vicente Arp y Hans Huidobro. Si la escritura de *Tres inmensas novelas* está cifrada en la risa de una creación colectiva, debería intentarse similar recepción. La novela nos enseña a desacralizar la totalidad de los contextos socioculturales al tiempo que nos advierte sobre el abismo de sus fundamentos lógicos: los reduccionismos, las gráficas unidimensionales, la desembocadura monosignificante. En el texto "La cigüeña encadenada" un vocablo termina reemplazándolo todo: "Duval, duvalduvalduval, duval, duvalduval, duval, duval. Lo que quería decir en lenguaje vulgar: 'Esta tarde perdí un guante en las Galeries Lafayette'" (p. 1321).

Desarmada una concepción uniforme y monolítica de la Historia, la de su organización social, política, religiosa y científica es una consecuencia más de la virulencia crítica de tal visión. Oratonía y Peterunia son las ciudades universales de la ficción de los dos últimos textos de *Tres inmensas novelas* agregados por Huidobro. Mofa diversa, entran todos los discursos sociales, desde lo político a lo científico. El sarcasmo a la formación de partidos: "En Oratonía hay tres grandes partidos políticos. El partido de aquellos a los cuales les tiembla la mano derecha [...] el partido de aquellos a los cuales les tiembla la mano izquierda, y el partido de aquellos a los cuales les tiemblan las dos piernas y que tienen el ombligo en relieve como un escapulario" (p. 1323). La burla del autoritarismo y de las declaraciones gubernamentales: "El presidente había declarado rotundo: En Oratonía nadie conspira sino yo" (p. 1324). El sin sentido de la justicia: "sobrevino en Oratonía un terrible terremoto que derribó muchas casas y agrietó las tierras. Pronto se pudo comprobar que los comunistas eran los culpables de la catástrofe" (p. 1325). El absurdo de la religión como forma de un culto: "Oratonía, como todo país que se respeta, tiene su religión oficial. En Oratonía se practica el culto a la mosca. [...] Cuando una mosca se para en la nariz o trota por el cráneo calvo de un circunstante, todos le miran con religioso silencio y el elegido se inclina de orgullo y de felicidad" (p. 1326). El chiste de los afanes nacionalistas y de la seudo identidad: "Peterunia cambiaba de nombre según la dirección del viento. A veces se llamaba Santa María de los Lirios; otras veces se llamaba Kagache; otras Santarchigo, otras Philagoca, etc." (p. 1330). Sorna a la idealización del progreso: "la ciudad florecía como nunca. Toda clase de flores y de plantas nacían y crecían en su seno fecundo: las rosas de la poesía, las margaritas de

la astronomía, los claveles de la filosofía, los crisantemos del comercio, las azucenas de la bolsa y de la banca, los pensamiento de las compañías anónimas" (p. 1331). Humor sobre el orgullo clasificatorio de la ciencia: "También he descubierto, señores, el Cuarentífero, el único pájaro que puede volar cuarenta días y cuarenta noches sin descanso. El único pájaro que no tiene olor a encerrado, pues sólo él no estuvo en el Arca de "Noé" (p. 1335). Mientras la ciudad Oratonia vive pendiente del asesino del "orador eléctrico," la ciudad Peterunia erradica el gangsterismo cuando todos sus habitantes se hacen gangsters. ¿Absurdo? ¿No lo son acaso los discursos socioculturales basados en la idea de una Historia que progresa? Quizás haya que desorientarse como uno de los personajes de esta novela "con las orejas radiactivas vueltas hacia el horizonte" (p. 1309) y estallar para beneficio de un universo de palabras y significaciones distintas. Situándose más allá de todo racionalismo *Tres inmensas novelas* se lanza a la búsqueda de otro logos, de un principio sin "perfecta comprensión," de un modo creativo en constante necesidad de reinención.

III

Hemos afirmado anteriormente que la vanguardia no fue el sinónimo de una infracción puramente formal ya que lo experimental se comprendió dentro de su capacidad expresiva, pero no definió la totalidad del fenómeno vanguardista. El estudio de la obra de Rosamel del Valle ilustra bien esta apreciación puesto que las renovaciones de su prosa están ligadas a una singular concepción de lo literario más que a la visibilidad inmediata de alteraciones narrativas. El resultado, sin embargo, es profundamente transgresivo y osadamente vanguardista. "Pocas veces en América ha existido un creador con *mayor fuerza alucinatoria*," nos indica Humberto Díaz Casanueva en una antología de la obra de Rosamel publicada en 1976, a once años de su muerte³. El análisis de su producción literaria ha sido tardío y por lo general con un marcado interés en su obra poética. Su obra en prosa ha sido raramente estudiada a pesar de que es parte

3 Rosamel del Valle, *Antología*, Caracas, C.A. 1976: Monte Avila Editores, p. 10.

integral de toda su trayectoria literaria; comienza en la fase vanguardista con dos importantes novelas, *País blanco y negro* publicada en 1929 seguida de *Eva y la fuga* escrita en 1930, pero publicada cuarenta años más tarde; continúa con los relatos *Las llaves invisibles* en 1946 y finaliza con un bellissimo, elaborado legado de narrativa poética *El sol es un pájaro cautivo en el reloj* en 1963⁴. Esa extraordinaria "fuerza alucinatoria" a la que se refiere Humberto Díaz Casanueva - comparable en la literatura hispanoamericana a la de otro vanguardista, Pablo Palacio - presenciará en cada una de las creaciones de Rosamel a través del empeñamiento por encontrar una poética sin escisiones de ningún tipo, en la que entrarían los fantasmas del artista mezclados con el onirismo de personajes, lectores y el del propio creador, activado todo en un superespacio poético creado por los movimientos transformativos de la escritura. La consecuencia más inmediata de esta fuerza conductora sería la experiencia mudable del objeto, del creador y del lenguaje como condición previa a la apertura del mundo recorrido por la escritura: "las gentes son lámparas y uno a la vez se metamorfosea en lámpara ... Surge el lenguaje, metamorfoseado a su vez, y se abre el mundo. Enseguida todo es como uno creía que no era. Incitaciones secretas del lenguaje mineral, del lenguaje vegetal, del lenguaje animal, del lenguaje humano"⁵. Esta actitud metamórfica de la experiencia creativa conduciría a una visión totalizadora e integral del universo como lenguajes conocibles; permitiría el acceso a las "incitaciones secretas," y al espacio donde comienza la palabra que cambia, que juega, que inventa la metáfora y convoca a la poesía: "ya que nada me impide, por ejemplo, llamar sirena a la imaginación y jardín a la memoria"⁶.

La primera frase de *Eva y la fuga* y la última de *País blanco y negro* es una pregunta reiterada que identifica la continuidad y entrelazamiento de ambas novelas. La sobreposición anula la idea de conclusión o inicio de una historia; se trata de una conexión destinada a

4 Del Valle (1901-1965). Su producción en prosa: *País blanco y negro*, Santiago de Chile 1929: Ediciones "Ande". *Las llaves invisibles*, Santiago de Chile 1946: Empresa Editora Zig Zag S.A. *El sol es un pájaro cautivo en el reloj*, Santiago de Chile 1963: Colección "El viento en la Llama". *Eva y la fuga*, Caracas 1970: Monte Avila Editores. Esta última novela permaneció inédita desde 1930, fecha en que se terminó su composición.

5 Del Valle, *El sol es un pájaro cautivo en el reloj*, p. 10.

6 Del Valle, *El sol es un pájaro cautivo en el reloj*, p. 13.

asegurar una dinámica entre dos obras obsesionadas por una misma vertiente poética. El cuestionamiento intercambiado – "¿El hombre vuelto de espaldas a su propia memoria?"⁷ – demanda una respuesta que ocupará la totalidad narrativa de ambas obras. Tal tarea es llevada a cabo a través de una nueva escritura. Su modificación fuerza a romper la idea misma de género literario para ir más allá del constreñimiento de una novela; sin límites esta nueva escritura abre de inmediato una pregunta por su naturaleza, se autocuestiona, interroga sobre la imagen y lo poético; deviene un pasaje hacia lo onírico o un desplazamiento ya hacia transparencias ya hacia formas femeninas o simplemente hacia el vértigo del movimiento. Se hace permanente fuga e invitación a una zona de multiplicidades y de rostros cambiables de su propia imagen que pueden ser una mujer, un nombre, una sombra, la hora de la nieve o el tiempo del sueño. Al menor intento de permanencia se escapa porque esta escritura es "un estremecimiento no identificable"⁸ de lo que se persigue. En esa configuración antiestática surge el ser poético de la imagen transformando el eco de narratividades lineales.

La pregunta que cuestiona la imposibilidad de abandonar la memoria no es retórica. Su desarrollo es la respuesta de toda una narratividad destinada a revelar su trascendencia. La actividad de la memoria es opuesta a la del conocimiento: "en la *memoria* no *viven* las cosas del mismo modo que *mueren* en el *conocimiento*"⁹. Este último supone una forma de aprehensión racional que mata la expansión de la imagen y que en lugar de conducir a la visión nos traslada a la formación del concepto. Es noción más que dinámica de la creación. La memoria, por el contrario, es un espejo cruzado de transfiguraciones, un centro que admite lo maravilloso, lo inverosímil y las distorsiones. Es el principio generador de un logos imperfecto y como tal puede fundar la imagen para que ésta advenga el eje constitutivo de lo poético. Lo poético será a su vez el ritmo que mueve la novedad de esa escritura. *País blanco y negro* quiere confrontar la interrogante sobre la memoria con una respuesta sobre la esencia de lo poético no conceptualizante hecha a través de imágenes. Esta

7 Del Valle, *Eva y la fuga*, p. 11.

8 Del Valle, *El sol es un pájaro cautivo en el reloj*, p. 10.

9 Del Valle, *País blanco y negro*, ed. cit., p. 58. Las citas siguientes relativas a esta novela se incluyen en el ensayo.

contestación, al tiempo que abre nuevas preguntas, evoca la realización de una prosa preocupada por la función de lo poético. Interacción que termina por anular la diferencia entre novela y poesía, creando la unidad de una escritura poética.

País blanco y negro es una trayectoria en las dudas y afirmaciones de la creación, un recorrido tras las bambalinas de la imagen que compromete al lector: "De este modo, o de cualquier otro modo, *os he hecho acompañarme* alrededor de algunos de los grandes vacíos de mí mismo" (p. 86). Este narrador que nos involucra en el viaje son los ojos de la narración, metáfora de la imagen y del poder creativo. Su escritura desecha "el ojo ciudadano y bien vestido que nada descubre" (p. 11) puesto que "ojo que no se sobresalta" es "ojo perdido" (p. 8). Para desertar lo sentimental, los estereotipos de la novela "suspiro," para imaginar lo primigenio de la imagen, para poder penetrar "la realidad con escamas" (p. 8) hay que reclamar ese otro ojo escriturario: "el ojo de lo inverosímil" (p. 40). Sin acudir a él "ni siquiera es posible una poesía ni, por otro lado, la razón de una existencia" (p. 40). Narración que no puede retener porque la escritura es un "juego [que] se alimenta de *inesperadas transformaciones*" (p. 9). Ojos de la imagen que no dejan que "la realidad permanezca [...] con su rostro de prisionera o de ahogada" (p. 9) y cuando comienza a establecerse se activa nuevamente la conformación mutable de esa escritura: "*mis ojos transforman* estas cosas y estos sucesos sin el sentido que representan. Y es que *mis ojos viven en su labor de sorpresa libre* y sin derrota" (p. 8). La producción de la imagen está asociada a este poder transformacional que provisto de lo mágico, de lo maravilloso o de lo inverosímil indaga, descubre y crea como si viera por primera vez. *País blanco y negro* nos deja en el comienzo de la experiencia poética, en ese espacio en que el poeta no se distingue del narrador ni del lector. El lugar de las convergencias, en el que la escritura es el lector, el narrador, el poeta, la memoria de la realidad convocados o destinados por la misma pasión: "Amo el movimiento. Pero más que todo es del principio del movimiento de que se trata. Una rueda que empieza a girar [...] un reloj que se echa a andar" (p. 68). Aperturas, mostración de otras alternativas, desafiantes cambios en la naturaleza de la escritura, verbalizados en la más genuina tradición del espíritu vanguardista.